

Раздел 6

Зарубежная литература в аспекте жанра

О. Ю. Ахманов, Л. Ф. Хабибуллина
г. Казань

Жанровые стратегии Питера Акройда в романе «Процесс Элизабет Кри»

На современном этапе развития литературы, как отмечает М. Бахтин, уже нельзя говорить о жизни и развитии жанра как такового, за исключением жанра романа [1]. В конце XX века многообразие жанра романа только увеличивается, жанровые разновидности романа также становятся предметом литературной игры, как до этого становились жанры драмы и поэзии. В ситуации постмодернизма сформулированная еще Бахтиным проблема использования уже устоявшихся жанров приобретает новый смысл, то есть в постмодернизме одним из элементов игры становится игра с жанрами как на содержательном, так и на формальном уровне. Эта игра может принимать формы деконструкции существующих жанров, при этом еще одной существенной особенностью постмодернизма является использование жанров массовой литературы. Двумя основными жанровыми стратегиями для современного постмодернистского романа становятся детектив и история. Данная тенденция ярко проявляется уже в романе У. Эко «Имя Розы», в котором именно эти стратегии стали основными способами раскрытия семиотического смысла романа [2].

Всякий раз игра с жанром является индивидуальной, но с одной общей тенденцией: соединение массовой литературы и индивидуальных авторских стратегий, на которых мы и сосредоточились, рассмотрев эту

© Ахманов О. Ю., 2009

© Хабибуллина Л. Ф., 2009

проблему на примере творчества П. Акройда, а точнее, его романа «Процесс Элизабет Кри» (1994).

Питер Акرويد (род. в 1949) – английский поэт, писатель, литературный критик. Начиная как поэт, ему принадлежат сборники стихов «Лондонский скряга» (1973), «Сельская жизнь» (1978), «Развлечения Перли» (1987). Он автор романов «Большой лондонский пожар» (1982), «Хоксмур» (1985), «Чаттертон» (1987), «Первый свет» (1989), «Английская музыка» (1992), «Дом доктора Ди» (1993), «Процесс Элизабет Кри» (1994), «Лондонские сочинители» (2004) и др. Практически во всех произведениях П. Акройда проявляются основные черты постмодернистской литературы. Акرويد в романе «Процесс Элизабет Кри» реализует целую группу художественных задач, используя для этого стратегии исторического и детективного романов, демонстрируя симулятивность любой попытки воссоздания истории и характер детектива как интеллектуальной игры.

Если рассматривать роман П. Акройда по аналогии с тем, как Ю. Лотман анализирует «Имя Розы», то можно говорить о том, что первой жанровой маской романа «Процесс Элизабет Кри» становится исторический роман.

Литература XX века в целом тяготеет к переосмыслению всей предшествующей культуры, поэтому выявление ее культурных основ становится одной из основных задач современного литературоведения. Исторический роман XX века базируется на новой концепции истории, согласно которой история развивается не линейно, а по спирали. История используется отчасти для того, чтобы проанализировать и постараться осмыслить ситуацию сегодняшнего дня. Но если мы рассмотрим исторические романы, условно говоря, до и в эпоху постмодернизма, то увидим значительные изменения, которые произошли, главным образом, не столько на уровне формы, сколько в отношении автора и читателя к прошлому, взгляде на историю, изображении ее. Поэтому точнее будет назвать нынешнее явление интересом не просто к истории, а к ее интерпретациям.

Развитие исторического романа в XX веке движется от следования традициям литературы XIX века (преимущественно в произведениях начала века, в массовой литературе) к совершенно новому типу изображения истории. Постмодернистская традиция исторического повествования во многом складывается на основе традиции романа Умберто Эко «Имя розы», в котором это повествование является формой, скрывающей решения собственно литературоведческих задач.

Сам У. Эко в одном из автокомментариев к своему роману фиксирует новые сущностные стороны исторического повествования в конце XX века. Если в традиционном историческом романе параллель между прошлым и настоящим была лишь намечена (романы В. Гюго, Л. Фейхтвангера), то в конце XX века она становится очевидной и иногда навязчивой. Как отмечает У. Эко: «Исторический роман и этим обязан заниматься: не только проследить в прошедшем причины того, что случилось в грядущем, но и намечать пути, по которым причины медленно продвигались к своим следствиям». Если в традиционном историческом романе функция героя – вести развитие интриги и «не мешать» созданию исторического фона, то в постмодернистском историческом повествовании она резко изменяется. Говоря об особенностях новых функций персонажа, Эко подчеркивает: «...когда мои герои, сталкивая две средневековые идеи, извлекают из них третью, более современную, они совершают то же, что впоследствии было совершено развитием культуры» [3, с. 421].

Эти идеи развивает Ю. Лотман в статье «Выход из лабиринта» о романе У. Эко, говоря о фиктивности присутствия в его произведении традиции исторического романа: «Это не структура исторического романа. <...> Образ лабиринта – один из сквозных для самых разных культур символов – является как бы эмблемой романа У. Эко. Но лабиринт – это, в сущности, перекрещение дорог, из которых некоторые не имеют выходов, заканчиваясь тупиками, через которые надо пройти, чтобы открыть путь, ведущий к центру этой странной паутины» [2, с. 474]. Интеллектуализация, концептуализация исторического повествования превращает установку предыдущей традиции на воспроизведение атмосферы эпохи, самой истории в нечто вторичное, подчас фиктивное, хотя и не исключющееся в новом постмодернистском историческом повествовании. «Фиктивным становится и герой, который не принадлежит к историческим персонажам – он целиком создан фантазией автора. Но многими нитями он связан с эпохой, в которую произвол У. Эко его поместил (как увидим, не только с ней!)» [Там же, 475].

В одном из своих интервью П. Акройд так ответил на вопрос, что такое история: «История – это рассказ, с помощью которого я описываю настоящее. Пытаюсь понять и объяснить настоящее. Во многих моих книгах действие происходит в двух временных пластах одновременно. Исторический контекст – это просто освещение того, что происходит сейчас. Я вообще не вижу особой разницы между такими вещами, как прошлое и настоящее» [4]. В прозе Питера Акройда история используется отчасти для того, чтобы постараться осмыслить ситуацию сегодняшнего дня.

В то же время, историческое повествование Акройда внешне следует традиции английского романа XIX века (В. Скотт). Оно основывается на подлинных исторических событиях – имевшей место серии чудовищных убийств в Лондоне, совершенных маньяком, известным под прозвищем Джека Потрошителя. То, что убийства не были раскрыты, дало возможность множеству авторов предложить собственные версии личности Потрошителя, а П. Акройду создать вариант постмодернистской криптоистории, иллюзию раскрытия тайны всемирно известного преступления.

Целый ряд приемов связывает роман Акройда с традицией Вальтера Скотта. Первый прием – это воссоздание атмосферы. Акройд использует весь арсенал текстов, чтобы создать атмосферу Лондона XIX века, – и это один из главных приемов, с помощью которого создается исторический колорит. Питер Акройд известен прежде всего как писатель, который во многих романах воссоздает облик исторического Лондона. Акройд вводит в повествование точное указание улиц и переулков Лондона; перед нами предстает город, имеющий свою географию и историю: «Первое убийство произошло 10 сентября 1880 года на Лаймхаус-рич; как подразумевает вторая часть названия, означающая колено реки, это старинный проулок, который ведет от короткой и невзрачной, но оживленной улицы к лестнице из камня, спускающейся к Темзе... Еврейский квартал Лаймхауса состоял из трех улиц по ту сторону Рэтклиф-хайвей; его жители, как и жители окрестных районов, называли этот квартал Старым Иерусалимом» [5, с. 6]. Со страниц романа перед нами предстает зловещий, сумрачный Лондон, прибежище таинственных сил, город шагов и вспышек во тьме, город каменных нагромождений, печальных переулков и наглухо запертых дверей. Лондон зловеще присутствует в романе во время совершения всех убийств.

Второй прием – как и у В. Скотта, роман Акройда литературен. Образ Лондона XIX века воссоздается на основе предшествующих текстов авторов, упоминаемых в романе: Диккенса, Гиссинга и др. Но главный прием Акройда – это стилизация, которая многочисленными нитями связывает произведение Акройда с огромным корпусом текстов XIX века. Например, результатом стилизации является речь кокни (речь лондонских низов), которая напоминает речь Элизы Дулиттл (У. Теккерей «Ярмарка тщеславия»). Стилизованное воссоздание судебного процесса отсылает к традиции Диккенса, который был судебным репортером. В романе присутствует жанровая стилизация: воссоздается стиль дневника, судебных допросов, исповеди, драматического диалога, газетных объявлений и т. д.

Введение в роман исторических персонажей, образов знаменитых писателей (Гиссинг), философов (Карл Маркс), актеров (Дэн Лино, Д. Гримальди, Ч. Чаплин) также является одним из средств создания исторического колорита.

«Исторический» блок романа выполняет двойную функцию: с одной стороны, действительно воссоздает атмосферу Лондона XIX века, насколько ее можно реконструировать в литературных и документальных текстах, с другой – выполняет функцию литературной полемики с традиционным представлением о викторианском обществе, сложившимся на основе викторианской литературы. Акройд поднимает блок текстов де Куинси (трактат «Взгляд на убийство как на одно из изящных искусств»), Гиссинга, историю Джека Потрошителя, идеология которых противостоит морали и литературе Диккенса.

Вторая жанровая маска романа – это создание детектива. Детективная литература – произведение о разгадке и расследовании загадочных преступлений. Возникновение этого жанра связано с именем американского писателя Э. По, создавшего новеллу «Убийство на улице Морг». В Англии известны А. К. Дойл, создавший образ Шерлока Холмса, У. Коллинз, Г. Честертон, А. Кристи, Г. Бейли. Традиционный детектив, зародившийся в XIX веке, чаще всего развивался в рамках социально-психологической проблематики, где важную роль играл поиск социальных или психологических причин совершения преступления, интеллектуальная игра детектива с преступником выступала обычно как средство активизации читательского интереса.

С начала XX века жанр детектива предполагает широкие вариации в сфере проблематики: политический, исторический, социальный, психологический детектив и т. д. Делая предметом художественного исследования викторианскую эпоху, П. Акройд намеренно активизирует ставший уже, казалось бы, архаичным социально-психологический план, так как именно он был актуален в XIX веке. Воссоздание в детективе атмосферы увлекательной интеллектуальной игры, которая всегда придает произведению коммерческую ценность, размывает проблему нравственной стороны преступления. В романе П. Акройда нет традиционной фигуры сыщика, которая вела бы за собой читателя (этой схемы придерживаются все авторы детективов, вплоть до У. Эко). Функция сыщика делегируется читателю, который ведется героиней Элизабет Кри через целую череду мистификаций, далеко не сразу становится очевидной фигура «Голема из Лаймхауза» и далеко не сразу раскрывается «ловушка», в которую автор привлекает читателя посредством героини. Если в традиционном детек-

тиве рассказчик, «управляющий» читательским восприятием, является сыщиком или его помощником и тем самым держит читателя в безопасной зоне добропорядочных жертв или преследователей преступника, то в романе Акройда читатель, вовлеченный в зону героини, оказывается невольным психологическим соучастником преступления, еще не отдавая себе в этом отчета.

Кульминационной в романе становится сцена разговора Элизабет Кри с тюремным священником, отцом Лейном. Именно из этого диалога читатель понимает, что именно Элизабет – виновница тех самых преступлений, которые приписываются ее мужу. Здесь она признается, что переодевалась в мужскую одежду и перенимала поведение мужчины, походку, боясь быть узнанной. «Первой была моя мамочка. Потом Дорис, которая меня увидела. Потом дядюшка, который меня осквернил. Да, я еще забыла про Малыша Виктора, который до меня дотронулся. И еврей был – они Христа распяли, так мне много раз говорила мать... Я состряпала дневник, где все приписала ему (Джону Кри), мне ведь приходилось уже кончать за него пьесу, и вся эта словесность далась мне легко. Я сочинила дневник от его имени, и в один прекрасный день он предстанет перед миром злодеем из злодеев» [5, с. 119].

По мнению В. В. Струкова, именно это признание Элизабет разрушает читательские ожидания, основанные на логически выстроенном сюжете романа, заставляет читателя сомневаться в подлинности сказанного, в подлинности документов (дневник Кри, протоколы судебных допросов Элизабет)... Уже на фабульном уровне читатель сталкивается с элементами постмодернистской игры: персонажи романа играют друг с другом, друг в друга, одни маски слетают, чтобы обнажить другие, – все это говорит о том, что перед нами обман, так как каждый оказывается не тем, кем он старается быть [6, с. 139].

Следующая жанровая стратегия П. Акройда выходит за пределы постмодернистской традиции и организует уже не столько содержательный, сколько формальный уровень романа – это дневник от лица мужа героини, который она пишет сама. Если обратиться к жанру дневника, стоит в первую очередь отметить, что он отличается психологической направленностью, это наиболее интимный жанр. Ведение дневника компенсирует душевные и жизненные потери. Подобно мемуарам, дневник повествует о реально имевших место прошлых событиях внешней и внутренней жизни. В дневниках пишущий рассказывает по преимуществу о себе и своем ближайшем окружении и также бывает склонен к самоанализу. Дневник часто говорит о тайном, скрытом от посторонних глаз.

Автор дневника не имеет права дорисовывать то, чего не было. Вымысел здесь недопустим, поэтому в дневнике меньше обобщения, больше детализации. Питер Акرويد вводит в ткань повествования дневник Джона Кри как документ, не оставляя у читателя ни малейших сомнений в его подлинности: «Ниже приводятся отрывки из дневника мистера Джона Кри, проживавшего в Нью-кросс-виллас, что в южном Лондоне; дневник ныне хранится в отделении рукописей Британского музея с шифром Add. Ms. 1624/566» [5, с. 13], а затем разрушает эту уверенность, представляя истинного его автора – Элизабет Кри, тем самым организуется симулятивное пространство романа, так как, с одной стороны, разрушается жанровая установка на подлинность (весь дневник – это подделка), а с другой – именно в дневнике мы видим ее искренние чувства по поводу того, что она совершает. Использование данной стратегии вновь позволяет Акроиду активизировать читательское восприятие и сделать читателя участником расследования (единственным, так как преступления Джека Потрошителя так и остались нераскрытыми). В дневнике есть определенные нестыковки. Муж слишком восхищенно отзывается о своей жене: «Читал Теннисона моей дорогой женушке Элизабет перед отходом ко сну», «Весьма удачно, что моя дорогая жена Лиззи решила провести вечер в Клавкенуэлле», «Подаренная мною шаль стала для жены немалым сюрпризом; это такая любящая, преданная душа, что так и хочется немножко ее побаловать», «Моя дорогая женушка все-таки хочет увидеть Дэна Лино в пантомиме на следующей неделе», «Вчера моей милой женушке так понравилась пантомима...» [5, с. 16, 39, 58, 71, 84]. В дневнике постоянно встречаются упоминания о театре, автор дневника фиксирует процесс создания собственного театра, где, как он сам признается, играет за опущенным занавесом: «В моем собственном частном театрике, в ярком световом пятне под газовым фонарем – тут я должен был оставаться, тут мне надлежало играть. Но для начала сыграем за опущенным занавесом...» [Там же, с. 14]. Все это позволяет внимательному читателю усомниться в подлинности дневника еще до раскрытия его истинного авторства.

Жанровые стратегии прозы приобретают совершенно новое освещение в связи с выходом Питера Акроида не только на межжанровый, но и на межродовой уровень. Проникновение элементов драмы в эпическое произведение – одна из главных особенностей литературы XIX века в творчестве Диккенса, Бальзака, ставшая предметом обыгрывания в романе У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», поэтому данная стратегия также обусловлена традициями литературы изображаемой эпохи.

Постмодернистская игра в романе ведется через сложную систему ассоциаций с театром и театральной игрой, которая поддерживается на сюжетном уровне через образ главной героини и образ Дэна Лино, имеющий исторический прототип с таким же именем: это сценический псевдоним актера Джорджа Галвина (1860–1904). Театральность является способом новой постановки проблемы постмодернистской литературы – это проблема неподлинности, симулятивности самой реальности, которая в данном случае имеет прямое отношение к любому типу исторической реконструкции в литературе постмодернизма.

Автор романа обращается к важному для второй половины XIX века тезису «искусство ради искусства», выбрав популярный его вид – искусство мюзик-холла, которое не дает ни больших денег, ни актерского «бессмертия», ни долговременного признания и зрительской любви. В связи с этим разрабатывается актуальная для постмодернизма проблема значения массовых видов искусства, а также по-новому ставится вопрос о природе гениальности. В данном случае той, которая не получает по ряду причин должной оценки современников и не может рассчитывать на переоценку у потомков, в силу одномоментности театрального действия в эпоху, предшествующую кино и видео, когда гениальная актерская игра не могла быть зафиксирована и, если она не находила достойного зрителя, вообще была обречена на забвение. Особого рода героизм актера, ответственно относящегося в своей роли, независимо от статуса публики, является своего рода реализацией упомянутого тезиса.

Театрализация пронизывает все действие романа. Питер Акройд обыгрывает целый ряд классических приемов «низового» театра, делая их важным компонентом организации интриги романа. Одним из таких приемов становится травестия. В мюзик-холле господствует Дэн Лино, который является клоуном-травести. Театр Дэна Лино привлекает зрителей узнаваемостью сюжетов и персонажей, своей обыденностью и повседневностью, оживающих в ярких образах, где достаточно велика традиция народного театра пантомимы. Театр привлекателен для главной героини еще и своими подчеркнутыми перевоплощениями не просто в различных персонажей, но и переодеванием мужчин в женщин и наоборот: «И вот в один из будних вечеров я (Элизабет Кри) сидела в артистической, слегка жалела себя “в мои молодые годы” и вдруг увидела один из костюмов Дэна, брошенный им на стуле... Я уже готова была сложить это все и убрать, как вдруг мне пришла в голову смешная мысль – примерить костюм на себя... В зеркале мне открылось удивительное зрелище: я сделалась вылитым мужчиной; я не могла оторвать от

себя глаз... Я могла быть девушкой и юношей, женщиной и мужчиной, превращаясь из одного в другое без всяких затруднений. Я чувствовала, что способность становиться, чем я захочу, поднимает меня над ними всеми» [5, с. 67, 68, 69]. Как отмечает сам автор, для многих писателей Великобритании его поколения литературный трансвестизм (ношение одежды, аксессуаров, а также копирование манеры поведения противоположного пола) – это способ заявить об искусственности современной цивилизации. Акройд не просто рассказывает нам о превращении своей героини в мужчину – автор показывает, как Элизабет, уже не удовлетворенная только игрой в театре, переносит действие своих спектаклей на улицы Лондона, зверски расправляясь со своими жертвами. «Я не убиваю, нет. Я воскрешаю легенду, и мне будут прощать все, пока я остаюсь верен своей роли» [Там же, с. 57].

В отличие от Дэна Лино, который обладает самоотверженностью героя и готов обречь себя на забвение, героиня воплощает тип «темного гения» и мечтает о вечной славе. Элизабет Кри создает свой собственный театр (театр одного актера) под впечатлениями от прочтения эссе Томаса де Куинси «Взгляд на убийство как на одно из изящных искусств», автор которого разбирает известное дело об убийстве семейства Марр в соотношении с великими произведениями искусства, и делает вывод, что преступник совершил идеальное эстетическое убийство, которое по своему характеру может быть достойно пера Мидлтона или Тернера: «Погубитель семьи Марров был одинокий художник, сделавший Лондон одновременно мастерской и галереей для демонстрации своих шедевров... Я в восхищении обхватывал и сжимал себя руками, впервые читая о том, как он наряжался для каждого убийства – словно для выхода на сцену» [Там же, с. 16]. Первая роль героини на сцене собственного театра проходит в комнате проститутки, где Элизабет принимает участие в пьесе, которая рассчитана на одного актера и множество зрителей, один из которых – сам актер-убийца, второй – его жертва, а все остальные – читатели романа Питера Акройда. Тем самым автор признает общую для постмодернизма установку на активную роль читателя как субъекта актуализации текстовых интенций. Авторскую идею жизни как игры доводит до нас и тот факт, что для Элизабет даже такое преступление, как убийство, – творческий акт, а Лондон – сцена, на которой она играет перед публикой, зверски расправляясь со своими жертвами: «Он смотрел на меня словно бы с изумлением, и я похлопал его по щеке. – Вы ничего интересного не пропустили, – прошептал я. – Представление только начинается» [Там же, с. 72]. Кри совершает преступление, воплощая эс-

тетические принципы трактата де Куинси и в то же время выступая как наследником традиции, так и проводником «искусства» в жизнь.

На формальном уровне драматизация повествования ярко проявляет себя в сценах судебного процесса. Здесь Акройд использует и характерную для драмы запись «по ролям», а также вводит дополнительную интригу: из всех «зрителей» процесса только незримый читатель имеет шанс по достоинству оценить игру героини, а значит, и воспринять происходящее как особый тип театра. Сам Акройд отмечает, что материалы суда над Элизабет Кри по обвинению в отравлении мужа взяты из полных стенограмм за 4–12 февраля 1881 года, опубликованных в «Иллюстрированный полис ньюс ло кортс энд уикли рекорд». Конечно же, осведомленный читатель понимает, что он читает именно художественное произведение, а значит, ни о какой достоверности протоколов допросов в романе не может быть и речи, но автор романа настолько убедительно выдает ложь за правду и наоборот, что могут возникнуть сомнения.

Таким образом, все разнообразие жанровых форм, соединение элементов драмы и эпических форм осознается автором и воспринимается читателем как своего рода жанровые симуляции, которые, с одной стороны, деконструируют литературную традицию, воссоздающую облик XIX века в классической литературе, а, с другой стороны, реконструируют «неизвестный» облик XIX века. Соединение разнообразных жанровых стратегий позволяет автору вскрывать сами механизмы создания разного типа произведений и активизировать читателя, делая его заинтересованным соучастником увлекательной игры, предлагаемой ему как на уровне сюжета (через героиню), так и на уровне жанра.

-
1. Бахтин М. Эпос и роман. СПб., 2003.
 2. Лотман Ю. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. М., 1989.
 3. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы.
 4. Акройд П. Лондон – это навязчивый пейзаж моего воображения : интервью / Шульпяков Г. URL: http://exlibris.ng.ru/izdat/2001-03-29/1_bug.html
 5. Акройд П. Процесс Элизабет Кри / пер. с англ. Л. Ю. Мотылева // Иностранная литература. 1997. № 5.
 6. Струков В. В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда (к проблеме британского постмодернизма). Воронеж, 2000.
 7. Райнеке Ю. С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия) : дисс. ... канд. филол. наук. М., 2002.